

Reprezentációkritika rulez!

SZÖVEGHASZNÁLAT ÉS SZUBJEKTUMSZEMLELET RENÉ POLLESCH
POSZTDRAMATIKUS SZÍNHÁZÁBAN

„Meglehetősen jól kell ismerned ezt a rohadt diszpozitívumot ahhoz, hogy el tudj benne mozditani valamit.” (Brigitta Kuster)¹

René Pollesch színházának – noha akad olyan, aki szerint teljesen új műfaj volna² – a kritikai konszenzus szerint két megkülönböztető sajátossága van: a radikális reprezentáció-ellenessége és a médiakritikai elkötelezettsége. Ugyanez a történeti avantgárd legtöbb színházi koncepciójáról is elmondható. Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház előtörténetének igen alapos feltérképezésekor abból a meggyőződésből indul ki, „hogy a történeti avantgárd által 1900 körül hozott, két-séggkívvül jelentékeny fordulat minden forradalmi újítása ellenére megőrizte a »dramatikus színház« lényegét: az újonnan létrejövő színházi formák továbbra is szövegvilágok már modernizált ábrázolását szolgálták, épp a szöveget és annak igazságát igyekeztek megmenteni a konvencionálissá vált színházi praxis torzításaitól, a színházi reprezentáció és kommunikáció meghaladott modelljét azonban csak korlátozottan kérdőjelezték meg.”³ Az európai színház – a történeti avantgárd óta – legradikálisabbnak vélt színházi reformtörekvései sem voltak képesek (illetve igazából meg sem kísérelték) megdönteni a dramatikus rend uralmát: Brecht önmagát anti-arisztotelianusként definiáló epikus színháza megőrizte Arisztotelész *Poétiká*-jának legpregnansabb tulajdonságát, a cselekmény-központúságot⁴, valamint „az értelem kéréllhetetlen kritikájának színháza”, az abszurd színház is érintetlenül hagyja azt a „szöveg-dominanciából, a figurák konfliktusából és egy mégis csak a groteszk »cselekmény« és világ-ábrázolás totalitásából létrejövő szövedéket, amely a dramatikus színházat jellemzi”⁵. Sőt, talán azt sem túlzás kijelenteni, hogy igazából olyan színházi alkotó is alig akadt, aki legalább elméleti szinten felismerte volna, hogy a színházi reprezentáció rendje fölött nem egyszerűen a nyelvi jel szigorúsága őrökdi, tehát semmilyen színházi reform, irányuljék az a dráma illusztrációjától független, önálló színházművészet létrehozására (avantgárd), vagy akár a későbbiekben a fennálló színház illúzióteremtő struktúrájának lerombolására (neo-avantgárd), sem elégedhet meg pusztán a nyelvi jel dominanciájának visszaszorításával és a nonverbális elemek jelentésképző potenciáljának felszabadításával. A színházi kommunikáció és reprezentáció uralkodó modelljének megkérdőjelezhetősége, majd alakíthatósága annak belátásán alapul, hogy a dráma az, ami szorosan zárt struktúrájával ezt a rendet szervezi és fenntartja, ráadásul a dráma „nemcsak esztétikai modell, hanem jelentős ismeretelméleti és társadalmi implikációkat is hordoz: a hős, az egyén objektív jelentőségét; az emberi valóság nyelvi, ráadá-

sul színpadi dialógus formájában történő ábrázolásának lehetőségét; az egyes ember viselkedésének jelentőségét a társadalomban.”⁶

A posztdramatikus színházi fordulat akkor veszi kezdetét, amikor a polgári dráma és színház megújítására irányuló gyakorlati próbálkozások kapcsán egyre inkább világossá válik, hogy a színházi jelentés képzésének és befogadásának folyamatát meghatározó dramatikus reprezentáció nem számolható fel pusztán egyes elemeinek (zárt dramatikus univerzum, név és dialógus egysége által garantált dramatikus individualitás, szerepként azonosítható szövegformációk, értelmes történet/cselekmény, stb.) lebontásával. Azért nem, mert egy (vagy akár több) alkotóelem egyszerű destrukciója hiányként mindig visszautal a struktúra egészére, negativitásában mintegy megerősítve azt (így pl. az abszurd színház cselekmény *nélküli* színházként ragadt meg a köztudatban), ráadásul a struktúra belső koherenciája annyira erősnek bizonyul, hogy a megtámadott, esetleg le is bontott elemek nem-hogy nem vonják magukkal a többi meggyengülését, akár megsemmisülését is, hanem az érintetlenül hagyott elemek sokszor újult erővel „sugározzák be” az így keletkezett üres helyeket (ilyen erős, és leginkább megkímélt momentuma a drámának az alapját képező polgári szubjektumkonceptió, amely a háttérben akkor is tovább munkál és „hagyományos” dramatikus identitás konstruálására készíti a nézőt, amikor a szöveg retorikai eljárásai esetleg egyértelműen lebontják a szerephez rendelhető beszélő identitását). A dráma és a színház időről-időre bekövetkező, sokszor igen produktívnak bizonyuló eltávolodása ellenére kijelenthető, hogy a dráma olyannyira összenőtt az európai színpaddal, hogy a dramatikus diszpozitívum még akkor is képes hatást gyakorolni a színházi kommunikációra, amikor annak részeként tudatosan lemondanak róla. Ez már csak abban is megmutatkozik, hogy a nézők döntő többségének elvárásai továbbra is dramaturgiai jól körvonalazható kategóriák közbejöttével szerveződnek.

René Pollesch színházi formátumának radikális újszerűsége abban rejlik, hogy a fenti belátáson túl azt a felismerést is konzekvensen érvényesíti alkotói praxisában, hogy a dráma formája elválaszthatatlanul összefonódott egyrészt a polgári-autonóm szubjektummal, másrészt a reprezentáció zártágával. Ezért már eleve csekély sikerrel kecsegtetnek azok a reformtörekvések, melyek erre a sajátos összetartozásra egyáltalán nem, vagy legföljebb a tagadás korlátozott módusában reflektálnak, függetlenül attól, hogy a drámaírás (vö. a szubjektivitásnak már csak textuális mintázatait tételező kortárs dráma), vagy a színrevitel (vö. az aktualizációs törekvéseivel rendszerint a klasszikus dráma reprezentációs struktúráját és szubjektumszemléletét bolygató rendezői színház) gyakorlata felől közelítenek. Pollesch meg sem kíséri követni a színházi műalkotás létrehozásának az úgynevezett „irodalmi” színházban kialakult, kétfázisú mechanizmusát, amely térben és időben még abban a kivételes esetben is elválasztja egymástól a drámaszöveg és a színrevitel megalkotásának folyamatait, ha a szerző személye történetesen éppen összekötné azokat. Esetében ráadásul nem egyszerűen csak arról van szó, hogy kizárólag saját darabjait rendezi, melyeknek utánjátszását senkinek nem engedélyezi, hanem egy teljesen újszerű alkotói folyamatról, amely szétfeszíti az irodalom és színháztudomány hagyományos fogalmi hálóját (erre a későbbiekben még vizsgatérünk).⁷ Pollesch címmel, témával, megvitatandó elméleti szövegekkel, mon-

datokkal és szövegfoszlányokkal érkezik a próbára, így a szöveg csak úgy, mint a színrevitel egyéb elemei a próba, azaz egy kommunikációs folyamat közben alakulnak ki, a színészek mint aktív alkotótársak közreműködésével. A színházi üzem szokásos termelésmódjától való radikális eltérés is elősegíti azt, hogy Pollesch munkái nem pusztán a dráma formai lebontását végzik el, hanem azáltal, hogy a színészek folyamatos reflexiója az alkotási folyamatra és annak feltételeire (így pl. a dramatikus reprezentáció hagyományának nehézkedésére) részévé válik az előadás szövegének, a dráma ismeretelméleti, mediális és társadalmi aspektusait is állandó kritika alá vonják. Vagyis ékes bizonyítékát adják annak, hogy a dráma utáni színház nem egyszerűen „összefüggés nélkül a drámán »túl« van”⁸ (mint mondjuk a performansz), hanem folyamatos – noha polemikus – viszonyt ápol a dramatikus hagyománnyal, amennyiben annak ábrázolási és észlelési konvencióit nem ellepeli, hanem tematizálja. Nem dráma nélküli, hanem a dramatikus rend megdöntésének lehetőségeit tudatosan kutató színház. Nyilván nem véletlen, hogy Pollesch a posztdramatikus színház koncepciójával eminens módon kapcsolatba hozható alkotónak bizonyul, hiszen mindkettő ott született, ahol Andrzej Wirth és Hans-Thies Lehmann vezetésével az egyetemi oktatásban először emelték institutionális erőre a *theatron* és a *theória* fogalmak rokonságát, vagyis a Gießeni Egyetem Alkalmazott Színháztudományi Intézetében – melyet Németország ultrakonzervatív sztárkritikusa, Gerhard Stadelmaier, saját horizontjából nyilván méltán illet a „német színház balsorsának egyik legjelentősebb kovácsa”⁹ megnevezéssel.

Ez a megítélés nagyjából egybencseng Pollesch önértésével, mely szerint ő mindig is a „reprezentációs színház veszte” akart lenni, „azé a színházé, amely lát-szólag társadalomkritikát köp ki magából, de a kritika előállítása közben kritikátlanul viselkedik”.¹⁰ Munkáiban központi jelentőséggel bír a reprezentáció teljes hatásmechanizmusának feltérképezése, vagyis a dráma minden alkotóelemének (név és dialógus, valamint a kettő viszonyából adódó dramatikus szubjektum, összefüggő történet/cselekmény) formai lebontásán túlmenően célba veszi a dramatikus struktúrával egymást kölcsönösen feltételező és megerősítő illúziószínház esztétikai kommunikációjának (a szöveg szerepe a rendezés nonverbális elemeihez viszonyítva, a színész viszonya a szöveghez, játék- és nézőtér viszonya, a láthatóságnak és érthetőségnek alárendelt színészi játék, a színházi üzem eltakarása az illúziókeltés érdekében), de még a dramatikus színház intézményes rendjének (szövegírás és rendezés idő- és térbeli viszonya; színész, rendező, sűgő, díszlettervező és az előadás létrehozását elősegítő technikai személyzet munkája a díszletmunkásig bezárólag, az alkotófolyamatban játszott szerepük) reflektált és tematizált dekonstrukcióját is. Ahogy azt ez a felsorolás is nyilvánvalóvá teszi, Pollesch színházi gondolkodása és az avantgárd reformtörekvései közt számos hasonlatosság fedezhető fel. Olyannyira, hogy talán azt a kérdést sem árt feltennünk, hogy sajátos színházi formátuma mennyiben tekinthető a történeti színházi avantgárd projektumának befejezéseként. Jelen tanulmány keretein belül egy ekkora vállalkozás semmiképpen sem végezhető el, így a továbbiakban csupán a reprezentációkritikával talán legszorosabban összefüggő aspektusokra koncentálunk: a szöveghasználat mi-kéntjére és a szubjektum-koncepcióra.

(*dráma/szöveg*) Pollesch színházi alkotóként nem hajlandó kész drámákhoz nyúl-
ni.¹¹ Projektjeivel tagadja azt a magát Európa-szerte – kis megszakításokkal – év-
századok óta tartó felfogást, mely szerint a színház olyan a hétköznapi élettől szí-
gorúan elválasztott művészeti tér volna, ahol a „drámai műalkotás külső előadá-
sa”¹², vagy legjobb esetben is „olvasási stratégiák” színrevitele megy végbe, „amely-
nek eredménye maga is – jóllehet gyorsan elillanó – esztétikai produktumként mu-
tatkozik meg.”¹³ Legjelentősebb érdemei közé tartozik az, hogy a színházi kommu-
nikációt teljes egészében, vagyis a próbafolyamat kezdetétől az annak eredménye-
ként elkészült előadás végéig, szociális praxisként értelmezi¹⁴, amely minden részt-
vevőnek közel megy az életéhez, és nem az élet és a művészet elválasztásának
modernista gyakorlatát követi. Ennek első és legfontosabb feltételeként lemond
arról, hogy előadásaiban drámaszövegeket használjon, így megszabadul a dramati-
kus diszpozitívum kommunikációs és reprezentációs struktúrájától. Nem irodalmi
szövegeket, hanem a szubjektum helyzetét kívánja értelmezni a globális kapitaliz-
mus korában, vagyis színházi estéinek kiindulópontját nem dramatikus szövegek,
hanem (elméleti) problémák alkotják¹⁵, melyeket mediális megformáltságuk sokfé-
leségében tesz előadásai részévé. Filmek (akciófilmek, vértől fröcsögő horror és
egyéb, többnyire B-kategóriás alkotások) és különböző népszerű televíziós formá-
tumok (szappanoperák, sitkomok, sorozatok, reklámok, videoklipek, késő esti és
délutáni talkshow-k) mellett intenzíven használ írott anyagokat is, amelyek azon-
ban nem drámák, de mégcsak nem is dramatikus vagy legalább színházi előadás-
ra szánt szövegek, hanem többnyire elméleti írások a filozófia (Michel Foucault,
Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, Gilles Deleuze és egyéb, nem feltétlen az akadé-
mikus élvonalhoz tartozó, elsősorban diskurzusanalízissel, társadalom- és szubjek-
tumelmélettel foglalkozó szerzők), városszociológia, új gazdaság, marketing, szoci-
ológia, számítástechnika, menedzser-szakirodalom, üzleti tanácsadás, politikai
kommunikáció stb. tárgyköréből.

Első ránézésre tehát a Pollesch-szövegek könnyen tűnhetnek a high-tech médi-
akor tipikus termékeinek, melyek a különböző médiumok aleatorikusan egymás
mellé helyezett tartalom-töredékeit a sampling technikájával hasznosítják újra. Ala-
posabb vizsgálat következtében azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a mediális va-
lóság fragmentumainak montázs korántsem tekinthető a kontingens értelemvo-
natkozásokkal űzött tetszőleges és következmények nélküli játéknak. Pollesch tö-
rekvései jóval túlmutatnak azon, mintsem hogy megelégedne a minket körülvevő
nyelvi és audiovizuális környezetre utaló töredékek valamilyen módon elidegení-
tett – ám azok mindenhol-jelenválóságát tekintetbe véve teljességgel pleonasztikus
– színházi prezentációjával. A minden irányból felénk áramló szlogenszerű nyelvi
és képi citátumok jelentéstartalmának felderítéséről van szó, amennyiben Pollesch
mindenkit – rendezőt (önmagát), színészt, nézőt egyaránt – újból és újból annak a
kardinális kérdésnek a feltevésére kényszerít, hogy mi köze van ennek az egész-
nek hozzám? „Beszédpartitúrái”¹⁶ ennél fogva olyan helyek, ahol mediális és teore-
tikus fragmentumok értelmezése történik meg azáltal, hogy eredeti (elméleti) kon-
textusukból kiszakítva új (gyakorlati) élethelyzetekbe helyeződnek át. Az így meg-
nyíló „valóságterek”¹⁷ lehetőséget adnak arra, hogy a néha már-már klisészerűen

hangoztatott diszkurzív elemeknek konkrét kijelentés-aktusokban próbáljunk értelmet adni, vagyis azokat mintegy saját életünkre alkalmazni.¹⁸

Pollesch munkaképlete már ezen a ponton is sokkal komplexebbnek mutatkozik annál, semhogy problémátlanul tekinthessük a történeti avantgárd megkésett befejezésének. Ugyan nem kétséges, hogy a reprezentáció radikális megkérdőjelezése, a határok lebontására irányuló törekvések (mint például művészetek intermedialis összekapcsolódásának, vagy az élet és a színház éles elválasztásának) figyelembevétele, a súlypontáthelyezés a színészek és a nézők közt lezajló külső kommunikációs rendszerre, a színház mint – produkció és recepció szempontjából egyaránt – közösségi művészet sajátosságának elismerése, vagy a színház „irodalmiatlanításának” igénye, melyek a színházi avantgárd egyébként rendkívül sokféle törekvései közös ismertetőjegyének számíthatnak, ilyen-olyan módosításokkal Pollesch színházi munkáira is jellemzőek. Azonban lényeges különbségeket fedezhetünk fel a jelhasználat és a szubjektumszemlélet, valamint a kettő kapcsolatának újradefiniálása tekintetében.

Már az eddigiekből is világossá válhat, hogy a nyelvi jel használata nem a deszematizáció avantgárd stratégiájának hagyományát követi. Épp ellenkezőleg, ami itt az elméleti szövegek vonatkozásában a szemünk előtt lezajlik, az pont az értelemadás folyamata, ráadásul annak a megértés, értelmezés és alkalmazás egységeként felfogott gadameri értelmében. Ha innen nézzük, nehéz volna olyan színházat mondani, melyre találhatóbb volna a *szöveg-színház* vagy *interpretációs színház* megnevezés, persze nem a fogalmaknak a színháztudományban eredetileg használatos értelmében. Az, ahogy a színészek a teoreémák interpretációját a próbafolyamatban, majd a színpadon véghez viszik, érvényt szerez annak a hermeneutikai maximának, mely szerint a megértés mindig és elsősorban önmagunk megértése. Természetesen az ideális nézőnek hasonlóképpen kell eljárnia az elhangzottak tekintetében, noha a szöveg megértésének aktusa korántsem mondható zavaró tényezőktől mentesnek. A szöveg befogadásának nehézségei már az észlelésnél kezdődnek, amennyiben a színészekről megkövetelt beszédmód tulajdonképpen akusztikai akadályt gördít a néző útjába: Pollesch színpadának gyakran emlegetett „turbó-beszélő” ugyanis annak a technikának köszönhetik létüket, hogy a színészeknek rendkívül gyorsan kell beszélniük és egymásnak szünet nélkül kell átadniuk a szót.¹⁹ Az így létrejövő „szünet nélküli beszédfolyam”²⁰ már a szegmentálás tekintetében is óriási kihívást jelent a nézőknek, főként, hogy abban a „beszéddaktus fizikalitásának”²¹ és kognitív aspektusainak megmutatása ugyanolyan jelentőséggel bír, mint a mondottak. A színészek egy pillanatra sem próbálják elrejtetni a szöveggel folytatott küzdelmüket, vagyis azt a tényt, hogy a próbafolyamatban az ő közreműködésükkel megalkotott, elméletileg terhelt szöveg ilyen sebességű reprodukálása olyannyira nem magától értetődő, hogy szükségük van a színpadon a cselekményt mindig testközelségből követő, így komoly dramaturgiai funkciót betöltő sűgőre éppúgy, mint a színpadon elhelyezett vizesüvegekre, vagy a turbó-beszéd feszült intellektuális koncentrációját megszakító, testi aktivitást kivánó „klipkekre”²² is. Az értelmezés okozta kétségbeesés, ha nem egyenesen frusztráció, az időről-időre felhangzó SCHEISSE-kiáltásokként íródik be a beszéd performanciájába. A nézői percepciót megakasztó tényezőnek számít továbbá az is,

hogy a 4-6 beszélő között felosztott, ám korántsem dialogikus szövegtömbök egy olyan összetett mediális környezetbe ágyazottak, melynek elsődleges célja éppen az észlelés decentralizálása lenne. Mégsem állná meg a helyét az a következtetés, hogy jelen esetben a nézői figyelem szórása valamiféle értelemdestrukció szolgáltatásban állna. A „looping” és a „permutáció”²³ elvéhez hasonló szövegalkotó eljárások (témák, elméleti tételek, mondatok újbóli felbukkanása) a befogadás extrém körülményeinek ellenhatásaként igyekeznek könnyíteni a néző szemantikai hozzáférését a szöveghez.

Noha a szöveg szerepe Pollesch színházi koncepciójában természetesen az ehelyütt elvégezhetőnél jóval alaposabb vizsgálat és külön tanulmány tárgyát kell képezze, annyi azonban talán még a mostani elnagyolt bemutatás alapján is megállapítható, hogy a színházi reprezentáció könyörtelen felszámolására irányuló kísérlet jelentette hasonlóság ellenére René Pollesch aligha vádolható a történeti avantgárd színházi utópiáit mozgó szöveg- és/vagy nyelvelenességgel. Ezt a tényt már csak azért sem árt eléggé hangsúlyozni, mert azok szájából, akik a színház lényegét egy hagyományos múzeum-koncepcióhoz hasonlatosan a múlt (vélt vagy valós) értékeinek gyűjtésében, archiválásában és újbóli megmutatásában látják, leggyakrabban és leghangosabban az a kifogás hangzik el a kortárs színház legújabb fejleményeivel kapcsolatban, hogy száműzni akarják a színpadról az értelmes, jelentéssel bíró szöveget, és a színházi előadásban eddig betöltött központi szerepét valamiféle testi jelenléttel, vagy – ami még ennél is sokkal rosszabb – technomédiumok termelte kép- és hangzönnel kívánják pótolni. Pollesch színházi praxisa azonban nemcsak a polgári illúziószínház harcias védelmezőinek érvrendszerére nézve bizonyul veszélyesnek azáltal, hogy a színházról szóló diskurzus bevett sémáinak egyszerűségére és reflektálatlanságára nem elméletben, hanem gyakorlatban, azaz színházi esték sokaságával mutat rá. Munkái és munkamódszere a színházstudomány számára is jelentékeny kihívást jelentenek, amennyiben olyan narratívaképző kategóriák – és ezáltal persze a segítségükkel létrehozott narratívák – újragondolásának szükségességét vetik fel, mint amilyen a szöveg-színház, az interpretációs színház, a rendezői színház, a szerzői színház, vagy a színészek színháza. Diskurzusszínháza – merthogy többnyire ez vált az általa kidolgozott formátum konszenzusos megnevezésévé – a reprezentáció szüntelen kutatása és tematizálása révén olyan belátásokkal szolgál, melyek a hasonló problémával foglalkozó, ám többnyire csak elméleti konstrukcióként hozzáférhető avantgárd színházi kísérletek vonatkozásában utólag is megvilágító erővel bírhatnak.

(szubjektumszemlélet) Ahogy arra a fentiekben már utaltam, Pollesch munkáit tudatosan és bevallottan a szubjektum önmegértésének igénye mozgatja. Annak kérdése, hogy a neoliberális gazdaságpolitika uralta globális kapitalizmus és annak mediális apparátusai milyen cselekvési lehetőségeket adnak az embernek saját élete alakításakor. Ebből a szempontból igen tanulságosnak bizonyul az *Erste Vorstellung* (2002) című szövege, melynek kiindulópontja John Cassavetes *Opening Night* (1977) című filmjének egyik jelenete. A film egy színházi előadás létrejöttéről és azon keresztül egy középkorú Broadway-színésznő élet- és alkotói krízisének összekapcsolódásáról szól, aki általában véve képtelen megbarátkozni a rá osztott idősebb nő szerepével, egészen konkrétan pedig az a problémája, hogy nem haj-

landó megengedni azt, hogy egy kollégája pofonvágja a színpadon egy jelenetben. Eközben a színházi apparátus egyetelműen fegyelmezési és szabályozási technikák egyvelegeként mutatkozik meg²⁴, így nem csoda, hogy a művészi szubjektivitás tematizálásához Pollesch újból és újból segítségül hívja Cassavetes filmjét.²⁵

A színpadi diskurzus kiindulópontját az a belátás képezi, hogy a posztfordista gazdasági modell, melynek példaszerű manifesztációja a Schröder-kormány retorikájában központi helyet elfoglaló „teljesítmény alapú társadalom” koncepciója, egy olyan szubjektum-képet vázol fel, amely megfelel a művészi szubjektivitás jelenleg forgalomban lévő felfogásának: „A neoliberális korban a művész ego-modellje számít minta-szubjektumnak”²⁶. Szabályozatlanul, önállóan és kreatívan dolgozni, ráadásul önmagunkat munka közben állandóan újra kitalálni – az „önkiszákmányoló gazdasági modell”²⁷ mostanában mindenkivel szemben ugyanezeket az igényeket támasztja: „És amikor művészeket látok, munka közben vagy csak hétköznapi életük közben, tulajdonképpen kormányprogramokat látok, tömegmunkásból az egyéni vállalkozóvá válás népszerűsítését. Ezt népszerűsítem, amikor dolgozom.”²⁸ A beszélők szorongással telve, a Pollesch-márkajelzéssé vált hisztérikus visítások közepette veszik tudomásul a saját „művészi szaruk” és a neoliberális kormányzati kommunikáció üzenete közötti párhuzamot: „Élek valahogy és dolgozom valahogy és ez a hivatalos kormányzati pozíció A PICSÁBA! és aztán már nincs semmi mondanivalóm, mert azt, hogy hogy élek és dolgozom MINDIG CSAK SCHRÖDER ÉS BLAIR MONDJA MEG A PICSÁBA! Amikor beszélek BLAIRRŐL beszélek A PICSÁBA! És SCHRÖDERRŐL!”²⁹ Ez a szöveghely kiváló gyakorlati megvalósítása Pollesch unos-untalan hangoztatott véleményének, miszerint az ilyen és ehhez hasonló, a munkavégzés feltételeivel kapcsolatos felismeréseknek reflektáltan kell a művészi alkotás részévé válni ahhoz, hogy elkerülhető legyen az a vakság, amivel a „baloldali progresszív művészeket” vádolja, akik úgy kritizálják a rendszert, hogy közben maguk „kritikátlanul élnek és dolgoznak neoliberális körülmények között”³⁰.

Felmerül a kérdés, hogy a saját beszédpozícióról alkotott biztos tudás, valamint a szövegen és a fogalmakon végzett állandó, tudatos hermeneutikai munka nem jelent-e visszalépést az individuum modernista-autonóm felfogása irányába. A kérdésre adandó nemleges válasz oka ennek a látszólag jól körülhatárolt önértésnek az eredetében keresendő. Hiszen amíg a modern szubjektum önmagáról és a világról alkotott biztos tudása a saját érinthetetlen egységébe és autonóm individualitásába vetett *a priori* adott és megingathatatlan hitén alapul, addig a „globalizáció szubjektumainak” – hogy csak egyet idézzünk a Pollesch-szövegek beszélőinek megnevezésére a kritikai és tudományos szakirodalomban forgalmazott, okkal kizárólag többes számban létező megnevezések közül – töredékes önismerete a saját pozíciójával való hosszan tartó foglalatosskodásának eredménye, mely elsősorban nyelvi és elméleti önreflexióban merül ki.

A szubjektivitás problémakörének körüljárásakor sem szabad megfeledkez-nünk arról, hogy Pollesch munkamódszere mindenekelőtt a dramatikus reprezentációról mint organizációs rendszerről történő lemondással magyarázható. Ebből egyenesen következik munkáinak immanens és megkerülhetetlen önreflexivitása, hiszen a figura-formálás dramaturgiai szabályainak hatályaon kívül helyezése által

minden kijelentésaktus kettős referenciával fog rendelkezni. Egyrészt hozzárendelhető a kijelentéstétel-instanciájához, a színészhez, másrészt egy olyan diskurzus-instanciához is, amely a drámaelméletben használatos fogalmakkal nem ragadható meg pontosan. Amíg azonban a dramatikus paradigma szerepkonceptiója a beszélő 'én'-nek még annak ellenére is képes identitást kölcsönözni, ha az szemmel láthatólag kijelentéstétel-instancia és diskurzus-instancia kettősségévé hasadt, addig az 'én' a szerepidentitás programatikusan tagadása következtében helyüért már csak egyetlen feladata felől határozható meg: az 'én' az, aki a szöveget mondja. Identitása kimerül a valóságban és a reprezentáció világában betöltött saját helyének állandó reflexiójában és tudatosításában. Ennyiben az 'én' itt még egy jól körülhatárolható dramatikus figurát sem jelöl, nemhogy egy polgári individuumot, amely a lelki világát jól megformált dialógusokban jutattja nyelvi kifejezésre. Ezek után nem csoda, hogy a dráma hagyományos alkotóelemeinek megnevezéseit a Pollesch-szakirodalomban neologizmusok sora váltotta fel: a figurák helyett olyan, sokkal találóbb megnevezések honosodtak meg, mint „szövegproduktions gépek”³¹, „beszéd-gépek”³², „replikánsok”³³ vagy „diskurzus-akrobaták”, párbeszéd helyett pedig inkább „beszédpárba” vagy „szóütközet”³⁴ mondhatunk.

Abból, hogy a beszélő 'én' felbomlik kijelentéstétel-instanciára és diskurzus-instanciára, valamint hogy az utóbbi nem azonosítható egy dramatikus figurával, az következik, hogy a színész színpadi léte sokkal nagyobb jelentőséggel bír, mint a dramaikus színházban. A dramatikus illúzió kódrendszere előírja a színésznek, hogy saját személyét rejtse a szerep mögé, azonban a fiktív figura hiányában kénytelen-kelletlen láthatóvá válik. Mert a néző még a „dramatikus paktum” által biztosított, világosan felismerhető figurák hiányában is késztetést érez arra, hogy a megértés aktusában mindennek jelentést tulajdonítson, ami a színpadon antropológiai kontúrokat nyer. A színpadon zajló folyamatok szemlélője jelen esetben egy előre megírt szerep – mely ráadásul csak azért nyer egy rövid jelenet erejéig állandóságot, hogy aztán átbillenessen a következő jelenet egy másik szerepébe –, maradványai és a cselekvő színész közötti állandó oszcillációnak lehet szemtanúja. Ezt a kettősséget leginkább a markáns SCHEISSE-kiáltás jelentésével szemléltethetjük, amely éppúgy értelmezhető a textuális diskurzus szubjektumának a neoliberais korban saját helyzete miatt érzett kétségbeesése, mint a színésznek a szereppel folytatott küzdelme jeleként. Ugyanis annak egyik egyezményes akusztikus jelzéseként is funkcionál, hogy a színész elakadt a szövegfolyamban és a sügőtől segítséget vár. E jelzésnek és a színpadon állandóan jelen lévő, az eseményeket mindig testközelből követő (a játékkal együtt mozgó) sügőnek lényeges dramaturgiai funkciója van, hiszen a színészek ilyen strukturálisan beépített, segítő momentumok nélkül aligha tudnának megbirkózni a „hosszú, antialogikus szövegtömbök”³⁵ és a fergeteges beszédtempó okozta kihívásokkal. Azonban azt sem árt hangsúlyozni, hogy ezek a koherenciaképző eszközök úgy helyettesítik a hiányzó dramatikus felépítést, hogy egyidejűleg önmagukat a játékfolyamat megszakításaként is mindig láthatóvá teszik és tudatosítják.

Pollesch darabjainak radikális újdonsága abban rejlik, hogy eleve tagadják az előre kialakított fiktív szerep koncepcióját, míg az őket megelőző, kiemelkedő jelentőségű posztdramatikus szövegek, mint például Heiner Müller HAMLETGÉP-e,

vagy Elfriede Jelinek „nyelvszín/terei”³⁶ (Sprachfläche) csupán a szerepek beszélőinek identitását dekonstruálják. A dramatikus paradigmához hasonló, a fiktív figura megtestesítéseként értett szerepről itt már nem beszélhetünk. Sőt, az ehelyütt kirajzolódó szerepszerű koncepció még a közismert szociológiai szerepfelfogásnak sem feleltethető meg, amin tulajdonképpen nem kell csodálkoznunk, tekintve, hogy az közismerten a dramatikus színházi forma befolyása alatt keletkezett. Minden kétséget kizáróan a goffmani szociológia érdeme, hogy a „Mindannyian színházat játszunk” mottója alatt véget vetett a szelf természetből adott egységének és megmutatta, hogy az ’én’ identitása hétköznapi öninszenírozásokból összeálló konstrukcióként jön létre, és ezáltal autenticitás és szerep viszonyát új megvilágításba helyezte. Egyidejűleg azonban egy olyan konstelláció fogja maradt, mely szerint mind a színház mint ábrázoló művészet, mind a társadalmi világ szükségképpen a szerepjáték területe kell maradjon.

Diedrich Diederichsen ezzel szemben igen meggyőzően mutatott rá arra, hogy Pollesch színháza csak egy olyan poszt-goffmani perspektívából válik érthetővé, ahonnan láthatóvá válnak az elmúlt évtizedekben a színházban és a társadalomban lejátszódott óriási változások, melyek természetesen azok kölcsönviszonyának újradefiniálásához is hozzájárultak. Úgy tűnik, hogy a két terület sikeres működése manapság egyáltalán nem a szerepjáték lehetőségein alapul. Az, hogy az ember egy meghatározott időtartamra magára ölt egy szerepet azért, hogy aztán majd levesse, sem a performansz művészet megjelenése utáni színházban, sem a posztfordista gazdasági-társadalmi valóságban nem tűnik kíváncsatos és kielégítő cselekvési módusznak.³⁷ Sőt, a jelenkorban elvárt hozzáállás sokkal inkább a tetszőlegesen változatható szerepek elképzelésének szöges ellentéte. A posztfordista gazdaság ideális szubjektuma ugyanis a munkáját nem tekintheti a munkaidő vége után már nem fontos szerepnek, hanem identifikációs tárgyként és az állandó önmegvalósítás helyeként kell felfognia azt.

Pollesch produkciói, amennyiben arra a kérdésre keresik a választ, hogy „Mit csinál a színház akkor, amikor [...] az úgynevezett életben és a hétköznapiakban szüntelenül nem szerepet játszunk, és kvázi állandóan performansz művészetet [...] produkálunk, mert abból élünk?”³⁸, az élet és munka egybeesésének következtében előállt helyzetre elsősorban úgy reflektálnak, hogy megmutatják önmagunk kész szerepek mögé való elrejtésének lehetetlenségét. Színházát – hiszen kegyetlenül kiűzi belőle a reprezentációt – a prezentáció dominanciája³⁹ jellemzi, ezért elvárja a színészekről, hogy a „megélt életüket” is hozzáak magukkal a játékszituációba. Az elméleti szövegek átfordítása egyes szám első személybe igazából arra tesz kísérletet, hogy a mindenkor beszélő ’én’ életét elméletileg tegye megragadhatóvá. Habár Pollesch színházi koncepciójába nagyon sok ponton írónak bele emancipációs törekvések, ezek legfontosabbikának talán mégis az általa a „színészek színházának”⁴⁰ nevezett formátum létrehozására irányuló kísérlet bizonyul, melyben a színész, amennyiben vállalja a játékszabályok betartását, egyenrangú alkotótárrá válik. Az egyéb foglalkozással rendelkező emberekhez hasonlóan a munkahelyén neki sem kell eltűnnie sem az erőszakot, sem a „szexuális zaklatás” bármilyen formáját (Pollesch színpadán elképzelhetetlen a meztelenség vagy a testi erő-

szak reprezentációja), de még olyan mondatokat sem kell kimondania, melyekkel nem ért egyet.

Pollesch a jelen életkörülményeinek kritikájaként tehát egy olyan szubjektum-koncepciót dolgoz ki, amely semmilyen módon nem nyúl vissza az individualitás elavult modelljeihez: „Darabjaiban a tiltakozás hangja azonban épp nem az individualitás nyomatékos kifejeződése.” – írja Patrick Primavesi. „A szubjektum csak üres helyként, a nyilvános, médiumok által formált beszéd diffúz zajának zavaró jeleként határozható meg.”⁴¹ Ezt semmiképp sem minősíthetjük könnyű és magától értetődő vállalkozásnak annak tudatában, hogy mindez egy olyan műfaj metatextuális keretén belül történik, amely egy olyan „sajátságos társadalmi intézményhez”⁴² kötött, amely olyannyira alkalmas identitások tárolására, hogy máig leghatásosabb története identitástörténetként volt megírható, és amely a modernség óta az individualitás ábrázolásáról és megerősítéséről szól. A színháznak ez a Pollesch által gyakran kritizált archiváló funkciója⁴³ egyértelműen a dramatikus színházhoz kötött, ezért a drámák színrevitelének konzekvens megtagadása.

A dramatikus individualitás koncepciójának radikális elutasítása nem hagyja érintetlenül a szerző és a rendező hagyományos pozícióit sem. Sem a szöveg megalkotója, sem a szöveg rendezője nem tekintheti magát többé a színházi esemény egyedüli alkotójának, hiszen egy efféle autoritással rendelkező pozíció már nem is tételezhető többé. Ezért félrevezető, ha nem egyenesen hibás Pollesch színházi formátumát a régi rendezői színház egy új változatának nyilvánítani, hiszen ez utóbbi mégiscsak azon vezérgondolat mentén jött létre, hogy a szerzőtől az autonóm színházművészet nevében elvett individuális alkotói autoritást a rendező kezére játssza. Noha a rendezői színház érvényes színházi formanyelvek sokaságának feltalálása által jelentős színházi forradalmat hajtott végre, azáltal, hogy érdeklődésének középpontjában máig szövegek színrevitele áll, továbbá elismer egy az értelem egésze fölött örökös autoritatív instanciát, mégis a dramatikus paradigma fogja maradt. Pollesch színházi koncepciója strukturálisan összeegyeztethetetlen a rendezői színház elképzelésével, ezért azt nemes egyszerűséggel csak „sweatshop”⁴⁴-nak nevezi, vagyis olyan kizsákmányoló üzemnek, melyet be kellene tiltani.

JEGYZETEK

1. *Das Material fragt zurück*, in: *Wohnfront 2001–2002*, hg. von Bettina Masuch, Berlin, Alexander Verlag, 2002, 221–236, itt 233.

2. Vö. Diedrich Diederichsen, *Maggies Agentur*, in: René Pollesch, *Prater-Saga*, hg. v. Aenne Quinones, Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Alexander Verlag, 2005, 7–19, itt 15.

3. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Antaren, 1999, 22.

4. „A színház fő feladata az, hogy értelmezze és alkalmas elidegenítések segítségével közvetítse a cselekményt.” Bertolt Brecht, *Kis Organon a színház számára*, ford. Eörsi István, in: uő., *Színházi tanulmányok*, Budapest: Magvető, 1969, 403–452, itt 440; valamint Lehmann ide vonatkozó megjegyzéseit a *Postdramatisches Theater* című munkájából, illetve részletes Brecht elemzéseit, melyek összegyűjtve a *Das Politische Schreiben* című kötetének részét képezik (különös tekintettel Fabel-Haft, 219–237).

5. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 87.

6. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 77.

7. Mivel a szövegeit nem nagyon kívánja könyv alakban megjelentetni – az eddigi mintegy 150 (!) színházi munkájából mindösszesen 5 kötetnyi jelent meg nyomtatásban –, nem lehet utánjátszani és semmilyen más objektíválható formában (pl. az előadásokról készült felvétel) nem lehet a piacon áruként forgalmazni, kiadója, a Rowohlt Theater Verlag, szerzői jogtulajdonosként a mindenkor ősbemutató után hagyományos funkciói közül csupán azt láthatja el, hogy örködik a reprodukciós tiltás betartása fölött, vagyis honlapjára minden szöveg címe mellé kiírja, hogy „Von diesem Text sind keine Rollenbücher erhältlich, da die Stücke René Polleschs nicht zum Nachspielen freigegeben sind.”

8. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 68.

9. Gerhard Stadelmaier, *Zehn kleine Nehmerlein. Ein Hamburger „Reigen“-Skandal oder Wofür gibt's am Theater eigentlich Subventionen?*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2001. 02. 23., online az interneten: http://fazarchiv.faz.net/webcgi?START=A20&DOKM=714870_FAZ_0&WID=94033-7130168-22304_3 (2009. 06. 12.)

10. *Ich möchte das Unheil sein.* René Pollesch im Gespräch mit Anke Dürr u. Wolfgang Höbel, *Der Spiegel* 8 (2005), 155–157, itt 155.

11. Sőt, technológiának nevezi a klasszikusok újraértelmezésének rendezői praxisát.

12. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Eszttitkai előadások*, 3.k., ford. Szemere Samu, Akadémiai Kiadó: Budapest, 1980, 386–397,

13. Bónus Tibor, *Garaczi László*, Kalligram: Pozsony, 2002, 179.

14. Lásd René Pollesch, *Ich bin Heidi Hob.* Gespräch mit Jürgen Berger. in: ders., *www-slums*, hg. v. Corina Brocher, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2003, 341–348.

15. Az egyik legújabb, *Fantasma* című munkája például abból a Boris Groys által a *Das kommunistische Postskriptum* című szövegében feltett kérdésből indul ki, hogy „Kína és a Szovjetunió vezetése miért döntött úgy, hogy befejezi a kommunizmust és vesz részt a kapitalizmus felépítésében?” (René Pollesch: *Fantasma*, Burgtheater Wien, bemutató: 2008. december 6.)

16. Andrzej Wirth, *René Pollesch. Generationsagitpotheater für Stadtindianer*, in: *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*, hg. von Anja Dürrschmidt und Barbara Engelhardt, Berlin, Theater der Zeit, 2003, 126–131.

17. Vgl. Brandl-Risi, Bettina: *Verzweiflung siebt nur live wirklich gut aus*, in: *Stück-Werk 3*, hg. von Christel Weiler und Harald Müller, Berlin, Theater der Zeit, 2001, 117–120, itt 119.

18. Ehhez lásd: „Bei uns geht es zunächst mal um uns, um die Immanenz, um die SchauspielerInnen und wie die sich mit dem Text über ihre Arbeits- und Lebensverhältnisse orientieren. Für mich war wichtig herauszukriegen, wie jemand einen Satz sagen kann, beim Versuch, sich zu orientieren, wie: „Die Gefühle sind echt und bezahlt.“ Gefühle werden ja, vor allem anderen, erst mal nicht bezahlt. Das ist, was Gefühle vor allem ausmacht. Rein ökonomisch gesehen. Das ist der Bereich des Schwarzmarktes. Darüber muss man reden, weil Theater normalerweise Text mit Emotionen unterfüttert.” René Pollesch, *Verkaufe dein Subjekt!*, Theater der Zeit-Gespräch, geführt von Anja Dürrschmidt u. Thomas Imer, in: uő., *www-slums*, hg. von Corina Procher, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2003, 331–339, itt 335–36.

19. Pollesch saját terminológiájában „auf Anschluss sprechen”.

20. Wirth, *René Pollesch*, 127.

21. Wirth, *René Pollesch*, 128.

22. Pollesch terminológiája azokra a zenés betétekre, melyek időről-időre megszakítják az intenzív beszéd-cselekvést. Céljuk elsősorban az, hogy felszabadult, játékos fizikai aktivitás segítségével rövid időre kikapcsolják a színészeket az állandó koncentráció állapotából. A Budapesti vendégzerepelt *Mikor mehetek be végre egy szupermarketbe és vedetek meg pusztán jó megjelenéssel mindent, amire szükségem van* című előadásban többnyire táncolnak, énekelnek, önfeledten rohangálnak a nézőtérben, míg a legújabb produkciókban, így a bécsi Akademietheaterben látható *Fantasma* címűben, vagy a müncheni *Ping Pong d'Amour*-ban ugyan a klipek alatt is többnyire színpadon maradnak, de cselekvéseikkel a színpadi mozgás elemi nehézségeit tematizálják, melyeket egyébként egy hagyományos, illúzióteremtő előadásban csak defektusként érzékelhetünk: Martin Wutke például – mintha banánhéj lenne cipője talpára ragasztva – állandóan megcsúszik, elesik, majd alig bír felállni, de a színpadon lévő tárgyak okozta akadályokba a többieknek is szó szerint „bele kell ütközni”, amennyiben a korláton átesés és a lépcsőn megbotlás/legurulás tudományát mindenkinek be kell mutatni. Nyilvánvaló, hogy a klipek nem egyszerűen kikapcsolódást kínálnak játékosnak és nézőnek egyaránt az intellektuális akti-

vitás felfüggesztése által, hanem megakadályozzák a színház illúziós gépezetének működését, miközben egyúttal figyelmünket a színház medialitásának sajátosán térbeli aspektusaira (ember és tárgy interakciójának nehézségeire) irányítják.

23. Diedrich Diederichsen, *Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen*, Theater heute 3 (2002), 57-64, itt 60.

24. A színésznőnek a próbafolyamat során nemcsak testi erőszakot kell elszenvednie, mint a posztvágásos jelenetben, hanem a szerző és a rendező részéről állandó kegyetlenségnek van kitéve. A szereppel való küzdelemben megfosztják minden cselekvési és értelmezési lehetőségtől, nem tekintik az alkotói folyamat ágensének, csak egy retorikai eljárás szükséges alkotórészének. A szerző kíméletlen szavai szerint a színész valóban nem több, mint aki prozopopeia során a dramatikusan figurának az arcát kölcsönzi: „Listen, every word that Myrtle says is on paper. Here we're sitting around talking like she has to manufacture the words. You see, there is Act I, Act II, Act III. All you have to do is to say the lines clearly and with a degree of feeling. And then the – Virginia [Myrtle által játszott figura] will appear.”

25. Legújabb példaként a 2007-es *Liebe ist kälter als das Kapital* című stuttgarti előadásban, a szöveget lásd René Pollesch, *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*, Rohwolt, Reinbeck bei Hamburg, 2009, 171-224.

26. René Pollesch, *Erste Vorstellung*. Nach John Cassavetes, in: *Wohn-Front 2001–2002*. Dokumentation der Spielzeit 2001–2002, hg. v. Bettina Masuch, Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Alexander Verlag, 2002, 189–220, itt 198.

27. Pollesch, *Erste Vorstellung*, 189.

28. Pollesch, *Erste Vorstellung*, 207.

29. Pollesch, *Erste Vorstellung*, 203.

30. Pollesch, *Erste Vorstellung*, 190.

31. Brandl-Risi, *Verzweiflung*, 118.

32. Brandl-Risi, *Verzweiflung*, 118.

33. Wirth, René Pollesch, 126.

34. Brandl-Risi, *Verzweiflung*, 118.

35. Wirth, René Pollesch, 127.

36. A fogalom magyarázata Kiss Gabriellának köszönhető, vö. *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006, 29.

37. Lásd Diedrich Diederichsen, *Maggies Agentur*, in: René Pollesch, *Prater-Saga*, hg. v. Aenne Quiñones, Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Alexander Verlag, 2005, 7-19, különösen 8-9.

38. Diederichsen, *Maggies Agentur*, 9.

39. Lásd Michael Kirby „acting/not-acting”-sémájának Nicolette Kretz általi kibővítését, in: Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2005, 195–200.

40. René Pollesch, *„Ich bin der Antirömantiker.”* René Pollesch über Theorie und Alltag, Liebe und Arbeit, schreiende Schauspieler und rassistische Regisseure im Gespräch mit Wolfgang Kralicek, in: uő., *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*, Rohwolt, Reinbeck bei Hamburg, 2009, 357-364, itt 362.

41. Patrick Primavesi, *Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen*, in: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München, 2004, 8–25, itt 19.

42. Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen, Basel: Francke, 1999, 3.

43. Vö. *„A legtöbb színház múzeum.”*, René Pollesch, *„Ich bin der Antirömantiker.”*, 359.

44. Pollesch, *„Ich möchte das Unheil sein”*, 157.